

Virtuositeit en pianomuziek

I

De betekenis van veel woorden staat niet vast, zeker niet als de beschreven verschijnselen verschillende dingen betekenen voor verschillende mensen op verschillende tijdstippen. Neem het woord virtuositeit in de muziek. Virtuositeit komt van het Italiaanse *virtu*, dat moed betekent. Bij die moed dacht de achttiende-eeuwer aan artistieke moed: een bijzondere muzikaliteit en nieuwe interessante ideeën. De huidige betekenis van uitzonderlijke speeltechnische begaafdheid ontstond pas in het begin van de negentiende eeuw toen diverse pianisten, onder wie Czerny, Moscheles, Liszt en Chopin, en violisten als Paganini de grenzen van het technisch speelbare zichtbaar en drastisch verlegden.

Dat deze definitie pas ontstond met het optreden van vooral Liszt, Chopin en Paganini rond 1830 betekent niet dat het verschijnsel ook pas bestaat sinds ongeveer 1830. In de eeuwen daarvoor zijn er diverse momenten geweest waarop de grenzen van het speelbaar geachte flink werden verschoven. Een voorbeeld is de monodie die ontstond in de vocale muziek rond 1600 bij componisten als Monteverdi, en later bij de eerste Italiaanse componisten van vioolmuziek. De opkomst van de instrumentale muziek in de zeventiende eeuw betekende een ontwikkeling van nieuwe speelwijzen. Deze nieuwe speeltechnieken waren ingegeven door nieuwe artistieke verlangens en de wil zich op een nieuwe artistieke manier te uiten. Deelden musici die wil met componisten, dan deden zij moeite om deze technieken onder de knie te krijgen. Dit gebeurde niet alleen met het eenstemmige gezang dat rond 1600 slechts was weggelegd voor de *happy few*, maar al snel een populaire kunst werd. Ook de instrumentale muziek uit de zeventiende eeuw nam een hoge vlucht en componisten als Corelli, Torelli, Legrenzi en Vivaldi zijn slechts enkele van de velen die destijds op dit terrein actief waren.

Dit proces van verlegging en verovering is van alle tijden. De muziek van Mozart gold tijdens zijn leven als moeilijk, zowel voor luisteraars als voor musici. Op verzoek van een uitgever begon hij aan zes pianokwartetten (voor piano, viool, altviool en cello), maar al na twee kwartetten vroeg de uitgever hem daarmee te stoppen. ‘Ze zijn onverkoopbaar.’ Mozart schreef deze muziek voor een pianist die zijn pianoconcerten voortreffelijk kan spelen maar ze moet behandelen als kamermuziek. Wie die twee kwartetten kent, kan Mozarts besluit om te stoppen alleen maar betreuren; vele pianisten speelden ze toch en de werken bleken niet zo onuitvoerbaar.

Juist de combinatie van vernieuwing en kwaliteit maakte dat velen dergelijke stukken wilden veroveren en op die manier was de muziek na verloop van tijd niet alleen meer weggelegd voor de *happy few*, maar ook voor vele anderen. Dit overkwam in de negentiende eeuw veel klaviermuziek van Bach en Beethoven en in de twintigste eeuw onder meer Ravels *Gaspard de la nuit* en Elliott Carters *Pianopsonate*. *Le sacre du printemps* van Stravinsky stond al snel na de première in 1913 te boek als een sleutelwerk van de moderne tijd, maar het was zelden te horen, mede omdat het voor musici zo grensverleggend is. In Nederland, waar het Concertgebouworkest het stuk opnam direct na de oorlog, duurde het jaren voordat ook andere orkesten het durfden te spelen. Nu kan elk orkest het uit zijn mouw schudden, zelfs een studentenorkest. Een kanttekening is op zijn plaats: dit proces betekent natuurlijk niet dat na enige tijd hard studeren alle muziek bereikbaar is voor iedereen. De kloof blijft bestaan en creëert zijn eigen perceptie. Sommige musici voelen zich juist uitgedaagd door de hoogste eisen – Balakirevs *Islamey* stond te boek als het moeilijkste stuk van de negentiende eeuw en was mede daarom onontkoombaar voor pianisten met de grootste plannen.

Het proces betekent ook dat met de uitvoering van muziek het karakter ervan verandert. In de eerste stadia van verovering is de uitvoering een worsteling en alleen de beste musici zijn in staat dat gevecht om te zetten in een boeiend drama. Is de muziek eenmaal veroverd, dan is het gevecht niet meer nodig en maakt het drama, als de musici dat willen, plaats voor een bijna ontspannen aanpak. Dit maakte Lucas Vis mee toen hij in 1976 de première dirigeerde van *De Staat* van Louis Andriessen, en tevens bij de jubileumuitvoering 25 jaar later. Ook andere componisten worden oud en beroemd genoeg om het te kunnen meemaken. De vroege composities van Pierre Boulez, zoals zijn pianosonates en zijn *Sonatine* voor fluit en piano, zijn in de vroege uitvoeringen (van voor 1975) toonbeelden van een grillige en heftige afwisseling van verstillings en vitaliteit, bijvoorbeeld bij David Tudor, Maurizio Pollini, Claude Helffer en Charles Rosen. In uitvoeringen van de laatste twintig jaar heeft de animale energie plaats gemaakt voor beschaafde welluidendheid. Toen een jonge Finse pianist Boulez zo'n vijftien jaar geleden zijn pianosonates bijna zachtvaardig voorspeelde, was zijn reactie: 'Zo heb ik ze niet bedoeld, maar zo kan het blijkbaar ook.' Die transformatie zou zonder een toegenomen technisch kunnen niet mogelijk zijn geweest.

De toegenomen beheersing kan ook andere gevolgen hebben. De uitvoering van oude muziek was tot midden jaren zestig vooral het domein van twee typen musici: enerzijds de professionals met veel kunde, flair en de excentriciteit van de pionier, anderzijds enkele amateurs. De snel gegroeide populariteit rond 1970 betekende dat velen zich waagden aan een repertoire dat voor talloze musici nieuw was. In uitvoeringen uit de jaren zestig en zeventig hoort men dan

ook vele vertolkers worstelen met de noten – de beheersing van de instrumenten liet bij sommigen destijds nog duidelijk te wensen over. Dat stadium was tien, twintig jaar later voorbij. De beheersing was vanzelfsprekend geworden, maar had ook een onvoorzien gevolg. Vele uitvoeringen uit de jaren zestig zijn ook qua interpretatie een avontuur waardoor grote verschillen tussen de musici konden ontstaan. Inmiddels is een consensus gegroeid waarbij de verschillen tussen musici eerder te zien zijn als variaties en niet als thema's. Zoekt men naar verschillende thema's, dan moet men Harnoncourt niet vergelijken met Gardiner, Herreweghe en Koopman, maar met Karajan, Klemperer en Furtwängler, die wezenlijk andere ideeën hebben over tempo, temporelaties, frasering, dynamiek en de relatie tussen detail en grote lijn.

De volgende stap was de integratie van de verworvenheden van 'de historische uitvoeringspraktijk' in een meer traditionele benadering, die 'de authentiekelingen' rond 1970 nog fervent bestreden. Die nieuwe benadering kon komen van zowel 'authentieke' dirigenten (bijvoorbeeld Philippe Herreweghe die reeds voor het Concertgebouworkest stond), als 'gewone' (zoals Sir Charles Mackerras die ook het Orchestra of the Age of Enlightenment leidde). Zonder een enorm toegenomen speeltechnische beheersing zou dit proces ondenkbaar zijn geweest.

II

Dat virtuositeit ondanks het tijdloze van deze processen door velen wordt verbonden met de grote sprong voorwaarts aan het begin van de Romantiek, is zeer begrijpelijk. De voornaamste reden is dat de sprong zo groot was dat het moeilijkste repertoire dat sindsdien is gecomponeerd nog steeds resoluut onbereikbaar is voor het merendeel der musici. Terwijl veel stukken van Bach, Mozart en Beethoven (vergeleken met die van hun tijdgenoten uitzonderlijk moeilijk en complex) voor gevorderde amateurs inmiddels wel redelijk behapbaar zijn geworden, zijn de moeilijkste werken geschreven sinds de *Etudes* van Chopin (rond 1830) nog steeds alleen weggelegd voor een kleine groep. De oprichting van conservatoria en muziekscholen, de verschijning van vele pianomethoden en het idee dat kunnen musiceren op hoog niveau een essentieel onderdeel is van de algehele ontwikkeling van elke burger, hebben die kloof wel een beetje verkleind, maar zeker niet helemaal.

Daar staat tegenover dat men het niveau van de gevorderde amateurs in de negentiende eeuw bepaald niet mag onderschatten. Proust vertelt dat zijn moeder thuis alle pianosonates van Beethoven speelde – ongetwijfeld niet zo goed als Liszt en Busoni, maar goed genoeg om te weten wat in deze muziek aan de hand is. De kamermuziek van Brahms kon tijdens zijn leven (1833–1897) onder meer zo'n grote bekendheid krijgen omdat Brahms enigszins rekening hield met de mogelijkheden van de gezeten en artistieke burger; in zijn concerten en grootste

variatiewerken deed hij dat niet. Doordat bij openbare optredens stukken klonken die veel musici min of meer konden spelen, waren de luisteraars goed in staat de uitvoering van de artiesten te beoordelen.

Een tweede relativering van de kloof tussen de top en de rest betreft de omvang van het virtuoosdom en de beeldvorming daaromtrent. De meeste muziek in de negentiende eeuw werd geschreven voor (gevoerde) amateurs, al was het maar omdat componisten en hun uitgevers daarvan moesten leven. Die componisten verdisconteerden in hun werk de speeltechnische vooruitgang van Chopin en anderen maar zeer ten dele. Veel Romantische muziek is weliswaar over het algemeen moeilijker dan muziek uit de klassieke tijd, maar lang niet zo veeleisend als bijvoorbeeld de etudes van Chopin, sonates van Liszt en concerten van Brahms. De meeste Romantische componisten schreven stemmingsstukken in de stijl van de *Impromptu's* van Schubert, *Lieder ohne Worte* van Mendelssohn (die in de burgerlijke samenleving doorgingen voor muziek voor ongetrouwde jonge vrouwen), *Lyrische Stücke* van Grieg en *Intermezzi* van Brahms. Brahms was in dit rijtje van populaire componisten enigszins een buitenbeentje. Hij ging tijdens zijn leven bij sommigen door voor een moeilijke componist die behalve traditioneel en overzichtelijk ook zeer modern schreef en hij werd pas definitief gecanoniseerd nadat Arnold Schönberg in 1933 naar aanleiding van dit moeilijke aspect sprak van 'Brahms the progressive'.

Zuiver kwantitatief gezien zijn Brahms *Intermezzi*, Mendelssohns *Lieder ohne Worte* en soortgelijke, tegenwoordig onbekende werken veel representatiever voor de negentiende eeuw dan de virtuoze hoogstandjes die vanaf 1830 ontstonden. Ze zijn stilistisch gesproken vaak in wezen klassieke stukken (gelet op de vorm en de frasering) en vooral gelardeerd met Romantische elementen (inzake melodie en harmonie). Dat wil zeggen dat ze vaak geënt zijn op de klassieke stijl, maar dat ze de dramatiek en complexiteit missen die Mozarts muziek moeilijk maakte voor tijdgenoten. Veel van deze muziek voldeed zeer aan de wensen van het beoogde publiek, waardoor deze muziek sinds een stijlverandering begin twintigste eeuw vaak klinkt als ouderwets en te weinig boeiend voor nieuwe luisteraars. De revival van dit repertoire dient eerder een historisch dan een artistiek doel en is daarom bijna altijd tot mislukken gedoemd. De grootste winst ervan is het inzicht dat bepaalde typen van composities in bijna alle tijden voorkomen en dat men ook meer kan letten op het type dan op de stijl. Zo bezien lijkt Bach meer op Mozart, Chopin, Debussy en Boulez dan op zijn tijdgenoten. De moeilijkheden om muziek van deze mensen uit te voeren blijken op termijn aantrekkelijker dan de vertrouwde overeenkomsten tussen Bach en zijn tijdgenoten. Die overeenkomsten maken de muziek uiteraard aantrekkelijk voor wie altijd amateur zal blijven en voor wie meer selecteert op stijl dan op type.

In de beeldvorming gaat echter bijna altijd de meeste aandacht uit naar het bijzondere dat dan ook disproportioneel veel ruimte krijgt. Wanneer vervolgens het niet-bijzondere niet meer actueel is maar geschiedenis, en daarmee feitelijk uit de geschiedenis is geschreven, kan het idee ontstaan dat de negentiende eeuw vooral de eeuw van het virtuoze is, met alle onjuiste consequenties voor de geschiedschrijving van dien. De eerste misvatting is het idee van de enorm gegroeide kloof tussen amateurs en specialisten. Voor velen bestond die kloof niet, simpelweg omdat zij alleen muziek speelden die ze aankonden en die ruim voorhanden was. De kloof tussen wat ik voor het gemak nu 'hoge' en 'lage' kunst noem, plus de bijbehorende eisen inzake speelbaarheid ('hoge' kunst is vaak om te spelen lastiger dan 'lage kunst'), is bovendien van alle tijden: ook het musiceerniveau van de polyfonie van de Renaissance en de opera van de Barok waren voor 'de gewone man' onbereikbaar. De tweede misvatting is dat na de revolutie van 1830 onder de componisten uitsluitend nog enkelingen als Liszt, Busoni en Rachmaninov in staat waren hun eigen, zeer virtuoze werken naar behoren te spelen, terwijl voorheen de componist altijd ook musicus was. Die opvatting is alleen juist als men niet verder kijkt dan de componisten die wij nu nog kennen en vertolkers als Busoni en Rachmaninov. Zij waren inderdaad in staat hun eigen stukken, voor amateurs solide onbereikbaar, grandioos ten gehore te brengen. Veel componisten van muziek voor (gevoerde) amateurs waren echter ook uitstekende musici, als vertolkers wellicht niet van het niveau Busoni en Rachmaninov, maar wel goed genoeg om muziek meer dan behoorlijk te kunnen spelen en begrijpen. Daarnaast mag men de creativiteit van musici die niet componeren niet onderschatten. Die vorm van creativiteit kreeg steeds meer aandacht naarmate het publiek na 1900 minder leek op te hebben met de nieuwe gecomponeerde muziek en zijn 'heil' meer en meer zocht bij bekende muziek in verrassende interpretaties.

De derde misvatting is, vrees ik, eigen aan historici. Omdat zij vaak veranderingen en vernieuwingen interessanter vonden en vinden dan continuïteit (geschiedenis betekent immers verandering), hebben zij meer oog gehad voor de veranderingen die zich rond 1830 voltrokken en veel minder oog voor wat daarna gedeeltelijk hetzelfde bleef. De aandacht voor het nieuwe in de kunst is er niet pas sinds kunstenaars luidkeels het nieuwe van hun kunst van de daken schreeuwen. Het is er al sinds er geschiedschrijving is.

III

Het disproportionele in de fascinatie van historici en het grote publiek voor het virtuoze is ondanks de relativeringen zeer begrijpelijk. De grote sprong voorwaarts rond 1830 is voor het grote publiek immers de laatste tot nu toe. Kenners kunnen latere voorbeelden van verlegging noemen, maar deze revoluties bleven binnen de klassieke niche. In de instrumentale muziek vond

men serieuze kandidaten als de *Etudes* voor piano van Debussy en Ligeti en de *Sequenza's* van Luciano Berio voor diverse solo-instrumenten. De Italiaan streefde er bewust naar de speeltechnische mogelijkheden enorm te verruimen. Dat deze drie componisten daarin slaagden en dat deze pogingen werden opgepikt door anderen, dankten zij niet alleen aan de medewerking van uitstekende musici die bereid waren het experiment aan te gaan, maar ook aan hun inzicht dat dergelijke vernieuwingen alleen gemeengoed kunnen worden en erkenning kunnen krijgen als ze volkomen dienstbaar zijn aan de kunst. Sterker nog, de nieuwe artistieke mogelijkheden die de nieuwe technieken bieden moeten zó artistiek en zó overtuigend worden benut dat de kunst altijd voorop staat. Dat geldt ook bij recente composities die geschreven zijn voor de klavecijniste Elisabeth Chojnacka en de basklarinettist Harry Sparnaay, die het repertoire voor hun instrument wilden vergroten. Ook al kan hun pionierswerk voor hun instrument niet genoeg worden geprezen, slechts enkele van de voor hen geschreven werken zijn juweeltjes. Ook diverse pionierscomposities uit de tijd van Chopin zijn muzikaal niet echt de moeite waard, hoe nuttig ze ook zijn voor de techniek. En de reactie daarop is niet veranderd. Bij een masterclass van Murray Perahia, gewijd aan de *Etudes* van Chopin, verklaarde Perahia, nadat een kandidaat een paar etudes had gespeeld: 'Ik hoor alleen maar etudes.' Maar, ook al blijft muzikaliteit ook bij de moeilijkste etudes doorslaggevend, de virtuositeit is onmisbaar: ze maakt een expressie mogelijk die zonder die virtuositeit onbestaanbaar is en waarvan de beste componisten en vertolkers dankbaar gebruik maakten en maken. Dat geldt voor zowel Debussy en Ligeti als voor Schumann en Liszt.

IV

Virtuositeit was in de Romantiek in het algemeen groter dan in de klassieke periode, maar de paradox van veel Romantische muziek is dat veel componisten een klassiek gevoel hanteerden voor hoofd- en bijzaken, waarbij de bijzaken vaak veel moeilijker om te spelen zijn dan de hoofdzaken en waarbij de bijzaken niettemin moeten klinken als bijzaken. De mindere deelnemers aan een Liszt-concours herkent men aan het feit dat zij niet in staat of bereid zijn bijzaken te behandelen als bijzaken, onder meer omdat de muziek daardoor veel moeilijker wordt dan wanneer men vooral wil schitteren met technisch kunnen. Men bewondert met die wetenschap de beste Liszt-vertolkers nog meer, zoals Moriz Rosenthal, Ferruccio Busoni, Josef Hoffmann en vooral Egon Petri.

Dat deze pianisten allen actief waren voor 1945, heeft twee oorzaken die met elkaar te maken hebben. De eerste is de wil tot verfijning en elegantie. De tweede is het feit dat die wil veel beter te realiseren is op een instrument met een relatief lichte aanslag. Na 1945 werd de aanslag

van de piano steeds zwaarder, mede doordat het volume sterker moest zijn. De vergroting van de concertzalen waarbij ook het publiek ver weg de muziek goed moest kunnen horen, maakte die verandering ook noodzakelijk. Het gevolg was dat in de uitvoering kracht meer in het oog begon te springen dan elegantie; de piano rond 1900 is, cru gezegd, meer voor Debussy en Godowsky en de naoorlogse meer voor Carter en Boulez. Die zwaardere vleugels zijn volgens Robert Casadesus ideaal voor harde passages en 'lastig voor zachte en lenige momenten', zoals hij eens met tact zei tegen een zaaleigenaar. Debussy en Brahms klinken nu veel gespierder (of juist oversubtiel en daarmee weker) dan in vooroorlogse opnamen. Ondanks die ontwikkeling van het instrument zijn er gelukkig nog steeds pianisten die de inzichten van Petri, Rosenthal en Hoffmann nog steeds de beste aanpak voor Liszts muziek vinden en deze op de moderne vleugel kunnen realiseren. Van John Ogdon, leerling van Petri, en Charles Rosen, leerling van Rosenthal, was dit te verwachten, maar het geldt ook voor Richter, Pollini, Brendel, Roma en Bolet.

Ondanks deze geweldige vertolkers die deze muziek een ongehoorde kracht en verfijning verlenen, blijft aan Liszt het etiket kleven van een circusartiest, een imago dat zeker voor 1960 wijdverbreid was. De oorzaak hiervan is dat Liszt zeer goed het verschil zag tussen virtuositeit als doel en als middel, en dat zijn destijds populairste werken mede bedoeld zijn om met techniek te imponeren en dientengevolge het verwijt uitlokten louter circusmuziek te zijn. Dat geldt met name voor enkele van de *Hongaarse rapsodieën*, minder voor de twee sonates en diverse van de operaparafrases en het minst voor de meeste delen uit *Années de Pèlerinage*, die thans dan ook tot zijn meest gespeelde stukken behoren. De pogingen van Brendel en anderen om Liszt een nobeler karakter te geven, werpen hun vruchten af. Dat Liszt regelmatig is beschuldigd van wansmaak en Chopin zelden, komt doordat Chopin zelden en Liszt veel vaker de virtuositeit behandelt als doel. Zelfs in Chopins honds moeilijke etudes staat de muzikaliteit voorop. Chopin (1810–1849) schreef zijn etudes vrij vroeg in zijn carrière, begin jaren dertig. In enkele van zijn latere stukken zijn de technische eisen vaak niet minder groot, met name in zijn scherzi, sonates en ballades, maar de hoogstandjes zijn kortstondig en altijd middel tot een dramatisch doel. De climaxen in de *Vierde ballade* en de *Polonaise-fantasie* zijn immens moeilijk om te spelen, maar de moeilijkheden komen vooral voort uit de plaats van de hindernissen binnen het muzikale drama. Techniek betekent geen circus, maar drama. Deze relatie tussen doel en middel heeft ook decennialang de reputatie bepaald van Paganini. Zijn grote sprong voorwaarts inzake viooltechniek ging bovendien gepaard met fascinerende verhalen over zijn vermeende duivelse persoonlijkheid. De sprong was zo groot dat vele violisten niet in staat waren zijn stukken te spelen met een even overrompelende techniek en muzikaliteit. Daarom was het ook een enorme sensatie toen in 1967 Philippe Hirschhorn, in de finale van het Koningin Elisabeth-concours, het

Eerste vioolconcert van Paganini behandelde als mooie, eenvoudige muziek waarin hindernissen niet leken te bestaan. Zijn uitvoering is ook na een halve eeuw nog steeds ongeëvenaard, door de ongehoorde combinatie van verbijsterend technisch gemak – uiteraard schijnbaar – en volstrekt natuurlijke muzikaliteit. En probeer, als je de Mount Everest eenmaal hebt bedwongen, maar op die plek te blijven. Zijn latere prestaties, een fractie minder dan volmaakt en zelfs voor de beste kenners nog goddelijk en onbereikbaar, vond hij zelf overigens helemaal niks, want naast perfectie bestond voor hem immers alleen maar de imperfectie.

De vioolconcerten van Paganini zijn ook voorbeelden van een repertoire dat de gestegen virtuositeit mogelijk maakte en waar de Romantiek dol op was: het virtuoze arrangement. Eenvoudige stukken, soms bestaande werken, werden gelardeerd met waanzinnig virtuoze omlijstingen. Maar hoe virtuoos die omlijstingen ook waren, ze moesten binnen het kader van de lijst blijven. Trekt de virtuositeit teveel de aandacht, omdat of de componist of musicus wil epateren, dan is de hiërarchie doorbroken en is het werk daarmee in wezen decadent (ofwel ‘uit het kader’). Het extravagante mag net niet uitbreken. Franz Liszt begon met dit type muziek in zijn parafrases op melodieën uit opera’s. Een schitterend voorbeeld is *Réminiscences de Don Juan*, een fantasie gebaseerd op thema’s uit Mozarts opera *Don Giovanni*, een van de weinige werken van Liszt dat klonk in de tijd dat zijn muziek nog omstreden was, dus tot circa 1960. Het appeleerde aan heroïek en was veel meer dan een potpourri van bekende thema’s uit een bekende opera: het was ook een grootse interpretatie van het verhaal van de opera (de *Réminiscences* is een zegetocht van Don Juan, terwijl het karakter bij Mozart ten onder gaat!). Liszts bewerkingen van liederen van Chopin voor piano zijn exercities in balans: tussen enerzijds de klassieke schema’s van de liederen en anderzijds de weelderige uitwaaieringen in de arrangementen.

De combinatie van virtuositeit, technische risico’s en muzikaal entertainment met eenvoudige melodieën, bijvoorbeeld die uit populaire opera’s, was voor een groot publiek zeer aantrekkelijk. Dit genre, waarover Rian de Waal een goed boek schreef, *Metamorphoses*, bereikte een hoogtepunt rond 1900 toen het een wezenlijk onderdeel vormde van het concertbedrijf. De pianist Artur Schnabel, na 1920 vooral bekend als vertolker van de Weense klassieken, speelde in zijn jonge jaren enkele van deze virtuoze arrangementen. Dat deed hij, conform de concertpraktijk van die tijd, op concerten na de pauze – voor de pauze speelde hij werken die als serieus te boek stonden, bijvoorbeeld sonates van Beethoven. In latere jaren verklaarde hij over die concertpraktijk uit zijn jeugd: ‘Als de programma’s na de pauze leuk zijn en die ervoor saai, dan zijn de mijne helemaal saai’. Na afloop van een recital met louter Beethoven-sonates riep iemand uit het publiek hartstochtelijk ‘*La campanella!*’, een van de meest circusachtige etudes van

Liszt. Veel van de pianisten die graag die bewerkingen speelden, onder meer Godovsky, Lhévinne, Rosenthal, Horowitz en Sauer, waren ook componisten. Hun stukken zijn niet altijd de moeite waard, maar hun spel getuigt wel, zoals bij elke musicerende componist, van een neus voor de plaats van een detail binnen de opbouw van het gehele werk. Dit talent kwam bijvoorbeeld Rachmaninov zeer van pas. Bij het uitbreken van de Russische Revolutie vluchtte hij uit zijn vaderland, waarna hij zich vooral toegaf op een carrière als pianist. En met succes: in een verkiezing in het tijdschrift *BBC Music* enige jaren geleden, waarbij alleen de allerbeste concertpianisten stemrecht hadden, eindigde Rachmaninov op plaats één. Wat zijn spel zo bijzonder maakt, is de combinatie van soevereine minachting voor problemen, de ijzeren greep op de muzikale structuur en de juiste balans tussen kader en omlijsting, tussen virtuositeit als doel en als middel. De reacties hierop waren veelzeggend. Zo werd er gezegd dat als hij alleen maar pianist was geweest, hij dan nog altijd de eeuwigheid verdiende. Iets vileiner is de opmerking dat als hij zijn eigen muziek speelde, ze zoveel beter leek dan wanneer een ander dat deed.

V

Na 1920 is dit virtuoze repertoire grotendeels uit de belangstelling geraakt. Daarvoor zijn diverse redenen te geven. Een ervan, naast de genoemde verzwaring van de aanslag, is dat na 1945 steeds minder pianisten dit repertoire wilden spelen; de weinigen die het af en toe deden, zoals Shura Cherkassky en Charles Rosen, waren 'directe nazaten' van de pianisten van rond de eeuwwisseling. Een tweede is dat de eigenzinnigheid waarmee sommige musici een partituur te lijf gingen in een kwaad daglicht kwam te staan, omdat die zou getuigen van een voortaan als discutabel te boek staande benadering van muziek. De afkeer van virtuoze en dramatische eigenzinnigheid was de consequentie van een andere verschuiving: een musicus moest voortaan respect tonen voor de componist door te spelen wat er staat, door de muziek voor zichzelf te laten spreken en door geen dingen toe te voegen die de componist niet zelf heeft aangegeven, bijvoorbeeld in de vorm van een virtuoos arrangement. Een musicus is minder dan een componist; sommige van de beste vertolkers van na 1945, onder wie Gustav Leonhardt en Theo Bruins, huldigden dit standpunt. Op lp-hoezen uit de jaren vijftig zonder illustratie is die ideologie goed zichtbaar gemaakt: de naam van de componist is veel groter afgedrukt dan die van de musicus, zelfs al heet die Herbert von Karajan. Die ideologische ommekeer is in de beeldvorming zeer benadrukt. Die nadruk maakte het voor de musicoloog Richard Taruskin ook gemakkelijker om te ageren tegen het volgens hem anti-Romantische en onpersoonlijke in deze hedendaagse uitvoeringspraktijk. Zijn beschrijving dekt de werkelijkheid echter maar ten dele. Reeds in de negentiende eeuw bestonden beide speelwijzen (de respectvolle en de eigenzinnige)

naast elkaar. Franz Liszt verenigde ze in één persoon, wat natuurlijk de vraag oproep wie de ware Liszt nu eigenlijk is, alsof ‘de echte persoon’ maar één kant mag hebben. Vanaf het moment dat geluidsopnamen werden gemaakt, circa 1900, bestaan opnamen van beide typen broederlijk naast elkaar, ook al overheersten volgens het cliché voor 1950 de meer persoonlijke en na 1950 de meer objectieve aanpak. Reeds voor 1950 waren er vele mensen die hun ego uitstekend konden verenigen met respect voor de partituur: onder anderen Robert Casadesus, Egon Petri, Artur Schnabel, Wilhelm Backhaus, Walter Gieseking, Lili Kraus, Clara Haskil, Dinu Lipatti en Solomon. En ook na 1950 bleven eigenzinnige geesten furore maken: Glenn Gould, Samson François, Martha Argerich, Maria João Pires, Ivo Pogorelich, Denis Matsuev. Het onderscheid tussen de typen is trouwens betrekkelijk: ook al willen Casadesus c.s. vooral de componist dienen, het zijn ijzersterke persoonlijkheden die men dan ook binnen twee maten herkent. Zelfs Richard Taruskin, die de nieuwe trouw aan de partituur in verband brengt met de tendens tot objectivering en ‘dehumanisering’ in de uitvoeringspraktijk, wil erkennen dat een ‘letterlijke uitvoering’ ook zeer persoonlijk en expressief kan zijn. Omgekeerd kan een interpretatie ‘naar de geest’ meer recht doen aan de compositie dan een interpretatie ‘naar de letter’.

De beste interpretaties uit ‘de naoorlogse school’ op vaak zwaardere vleugels kenmerken zich, wat men gezien de ontwikkeling van de piano mag verwachten, door relatief veel krachtwerk waarbij de aard van de vleugel soms goed aansluit bij het nieuw ontstane repertoire (Pollini in Stravinsky en Prokofjev, Rosen in Carter en Boulez, Helffer in Xenakis en Barraqué, Aimard in Ligeti, en ook Brendel met Beethoven en Richter in Tsjajkovski – de premoderne meesters klonken na 1945 veel gespierder dan ervoor). Door de verzwaring verschoof bij diverse pianisten de aandacht enigszins van de zeer genuanceerde klank (met als beroemdste voorbeeld de Debussy-vertolkingen van Gieseking) naar een ritmische precisie waarbij vooral moderne muziek veel baat had. De meeste naoorlogse vertolkers van Prokofjev en Bartók speelden hun werken veel gespierder dan de componisten dat deden. De vooroorlogse elegantie en grilligheid in details is op een naoorlogse vleugel veel lastiger te realiseren dan op een vooroorlogse. Prokofjevs *Zevende sonate* gespeeld in de stijl van Godowsky is even ondenkbaar als Godowsky’s transcripties gespeeld door Pollini. Bronfman, Van Raat en Pollini zijn even representatief voor ‘deze tijd’ als de hedendaagse componisten van wie ze muziek spelen.

Een uitzonderlijk goede musicus kan de clichématige band tussen instrument, repertoire en interpretatie overigens soeverein overstijgen, zoals Charles Rosen bewees met zijn uitvoeringen van bewerkingen van Rachmaninov, en Artur Rubinstein met zijn vertolking van de aan hem opgedragen pianoversie van *Petroesjka* van Stravinsky. Als naoorlogse pianisten dat wilden, konden zij dit vooroorlogse spel vergaand benaderen op een moderne vleugel. Luister

maar naar de lyriek bij Clifford Curzon en Emil Gilels, en ook bij de beste vertolkers van nieuwe muziek, die begripen dat dit repertoire een zeer brede aanpak vereist.

Het spel van de beste naoorlogse pianisten relateert enigszins de waarde die als gevolg van de opgekomen historische uitvoeringspraktijk wordt toegekend aan de keuze voor een historisch verantwoord instrument, die bovendien ook bij Romantische muziek steeds meer terrein wint. Het instrument is immers slechts één aspect van de uitvoering; men kan elk aspect net zo belangrijk maken als men zelf wil en de keuze daaromtrent zegt in de eerste plaats iets over ons. Elke keuze kan overtuigen, mits de musicus maar goed genoeg is. Een voortreffelijke uitvoering pleit echter niet automatisch voor die keuze, net zomin als een minder voortreffelijke uitvoering daartegen pleit.

Ondanks de zeer imposante naoorlogse persoonlijkheden die iedereen hadden kunnen overtuigen van de grootsheid van een nieuwe aanpak, is het idee hardnekkig gebleven dat de objectieve speelwijze zou hebben geleid tot een veel te koele en zakelijke benadering van Romantische muziek. Rian de Waal bijvoorbeeld verklaarde dat hij als student veel meer werd geïnspireerd door eigenzinnige meesters als Bolet, dan door liederen die volgens hem teveel uitgingen van de partituur zoals Brendel. Hoe wijdverbreid en hardnekkig dit idee nog steeds is, blijkt ook onder meer uit het aanbod de laatste jaren in de serie *Meesterpianisten*. Daarin komen vaak jonge Russische of Russisch *angehauchte* pianisten aan bod die hun grillige, overgevoelige persoonlijkheid demonstratief willen etaleren, meer dan pianisten die van nature afzien van opzichtige vrijheden zoals Murray Perahia en Emanuel Ax. Perahia en Ax waren al beroemd toen deze nieuwe Romantiek in de jaren tachtig een breder gehoor kreeg en kunnen nu meer drijven op hun persoonlijkheid dan op hun stijl.

VI

Virtuositeit valt op omdat het uitzonderlijk is en omdat het niveau van de musicus met virtueuze gaven zoveel hoger ligt dan dat van de amateur, zelfs van de gevorderde amateur, maar dit begrijpelijke en populaire sentiment doet geen afbreuk aan cruciale aspecten van het vertolkersdom. Er zijn vele podiumartiesten (en bepaald niet de minsten!) die niet te boek staan als virtuozen, terwijl ze een meer dan superieure techniek bezaten. Te denken valt aan Arthur Rubinstein, Wilhelm Backhaus, Robert Casadesu en Arturo Benedetti Michelangeli, terwijl we dat label wel reserveren voor György Cziffra, William Kapell en Simon Barere. Rubinstein c.s. concentreerden zich op een repertoire waarin virtuositeit eerder middel dan doel is en de virtuositeit ondergeschikt is aan de durf en de muzikaliteit, ook al is hun muzikaliteit zonder virtuositeit onbestaanbaar. Zoals Rubinstein en de zijnen moeite hadden met een repertoire met

een hoog circusgehalte, zo worstelden Cziffra, Kapell en Barere, die er veel meer op uit zijn om hun technisch kunnen te tonen, vaker met muziek waarin de muzikaliteit voorop staat en de technische eisen zeer groot en het technisch kunnen onopvallend moeten zijn.

Omdat virtuositeit een wezenlijk onderdeel vormde van de eigenzinnigheid van musici kon het idee postvatten dat een meer getrouwe uitvoering, zoals die vooral furore maakte na 1945, minder virtuoos zou zijn. De ware virtuozen zouden vooroorlogse musici zijn als Hoffmann, Lhévinne, Rosenthal en Rachmaninov. Naoorlogse kopstukken als Pollini, Brendel, Richter, Gilels, Rosen en Curzon hadden een andere oriëntatie. Als men deze individuen over één kam moet scheren, waarmee men hen zeer tekort doet, kan men als overeenkomsten noemen het streven de structuur van de compositie doorzichtig te maken, net als het niet laten overwoekeren van de structuur door het bijzondere van een detail, en het zoeken van de kracht in de grote greep. Voor musici van de generatie Horowitz was de partituur veeleer een vertrekpunt. Voor Brendel c.s. was het echter iets heiligs dat men wilde eren en dat boven de musicus zou staan. Zoals het geen toeval is dat pianisten van de generatie Horowitz en net iets ouderen ook componist waren, zo is het niet verrassend dat zich onder de naoorlogse pianisten diverse kenners bevonden die door musicologen als gelijken worden erkend. Onder hen waren Alfred Brendel, Glenn Gould en vooral Charles Rosen, waarop meteen het idee om de hoek kwam dat het intellect afbreuk zou doen aan de expressie en de emotie. Al deze naoorlogse pianisten schermden in principe niet met hun enorm technisch kunnen, maar zonder dit kunnen hadden zij nooit hun repertoire zo overtuigend kunnen brengen.

VII

Virtuositeit is na de grote sprong voorwaarts van 1830 met zijn tijd meegegaan, niet alleen onder pianisten, maar ook onder componisten. Voor liederen als Carter, Boulez, Barraqué, Ligeti, Prokofjev en Stravinsky was virtuositeit even onmisbaar als voor Chopin, Schumann, Liszt, Brahms, Debussy en Rachmaninov, ook al hadden zij er andere plannen mee. Sommigen van hen waren weliswaar niet meer dan verdienstelijke pianisten, maar die onvolmaaktheid was gelukkig geen rem op hun creativiteit. Ze schreven wat ze wilden – en omdat de resultaten zeer goed waren, wilden pianisten zich eraan wagen, waarna ook deze stukken minder onbereikbaar werden dan men aanvankelijk dacht. Wat deze componisten echter onderscheidt van hun Romantische collega's, was dat de ouderen daarnaast deze speeltechnische eisen ook op een lager niveau verwerkten in composities. Die zijn daarom voor de gevorderde amateurs nog redelijk te doen, en daardoor kon het grote publiek eerder en gemakkelijker wennen aan dit nieuwe idioom. Er bestaat nauwelijks een dodecafonische Barcarolle of een serieel *Für Elise* – uitzonderingen op

deze regel zijn delen uit *Mikrokosmos* van Bartók, enkele preludes van Sjostakovitsj, sommige *Notations* van Boulez en een paar stukken van Theo Loevendie en Louis Andriessen. Al deze componisten zijn in wezen alleen bekend binnen de eigen moderne klassieke muziekniche, terwijl Bach, Beethoven en Chopin zich veel meer lenen, of zich postuum hebben laten lenen, voor een vergaande popularisering bij een veel breder publiek. De pianomuziek van Philip Glass en Simeon ten Holt is absoluut niet virtuoos en, ook in speeltechnisch opzicht, mede een reactie op de voor velen ontoegankelijke modernistische muziek, zoals de pianomuziek van Carter, Boulez, Ligeti, Xenakis en veel van Schönberg en Webern. Tegelijk hoeft die virtuositeit geen rem te zijn op de populariteit. De zeer complexe pianomuziek van Messiaen had na 1945 succes bij publiek en pianisten. Van de etudes van Ligeti, geschreven vanaf de jaren tachtig, mijlpalen op het gebied van de pianotechniek en even geweldig als veeleisend, bestaan inmiddels vele opnamen. De muziek van Poulenc, Hindemith, Bernstein en Gershwin deelt met de eenvoudige stukken van Bach, Mozart, Chopin en Debussy, en met de niet zo moeilijke werken van Mendelssohn, Schumann, Brahms en hun nu vergeten tijdgenoten, de behoefte allerlei muzikale compositorische en speeltechnische vernieuwingen te presenteren op een niveau dat ook voor gevorderde amateurs behapbaar is.

VIII

De virtuositeit in combinatie met de muzikaliteit van ‘The Golden Age’, zoals nostalgiekoestersaars de beste pianistiek uit de periode 1900–1950 graag voorstellen, is voorbij. Wie nu Hoffmann, Rosenthal, Barere en Lhévinne probeert te imiteren, wordt een epigoon en maakt zich belachelijk. Het was bovendien niet alleen goud wat er destijds blonk en vele pianisten uit deze periode leven nu alleen nog voort in de dikste boeken en zijn terecht vergeten. Virtuositeit bestaat nog steeds, maar heeft bij componisten een ander karakter gekregen. De pianomuziek van Stravinsky, Ligeti en Loevendie is wezenlijk anders dan die van Beethoven, Schumann en Liszt, maar kan, mits grandioos uitgevoerd, dezelfde uitwerking hebben. Ook pianoreuzen bestaan in alle tijden. Ik kan euforisch worden bij het luisteren naar Alicia de Larrocha, Theo Bruins en Glenn Gould, musici in wie enorme virtuositeit en muzikaliteit hand in hand gingen en die op hun beste momenten de luisteraars een intellectueel inzicht en een gevoel van verdieping verschaften waaraan men zich graag wilde optrekken – weliswaar zonder opgelegd Romantisch sentiment, maar mensen kunnen op vele manieren worden geraakt. Het is, toegegeven, niet altijd muziek voor de zondagavond in het Concertgebouw of zondagmorgen in de huiskamer, maar de week heeft gelukkig meer dagdelen.

De muziek van na de virtuoze pianotranscriptie is geen muziek die schaamteloos inspeelt op de fascinatie voor het bijzondere en circusachtige en een onderbuik-achtig populair gevoel als bij Mozart en Chopin, al vergeet men nu dat dit bij veel stukken van Mozart en Chopin ook niet meteen het geval was. De virtuositeit in moderne muziek, niet minder groot dan in Romantische muziek, is in principe geen belemmering, want niet alleen Bach, Beethoven en Liszt, ook Stravinsky, Bartók en Carter hebben het gehaald. Toeval of niet, veel van de beste moderne muziek heeft een hang naar grandeur en overzicht en daarmee virtuositeit die het bindt met het beste uit vroegere tijden. Uiteindelijk wint de zeggingskracht het van de middelen en is de kwaliteit van de expressie belangrijker dan de stijl. Bovendien heeft een kloof in kunde voor de minder kundigen het voordeel dat er iets is waaraan men zich kan optrekken.

Emanuel Overbeeke (1958) studeerde muziekwetenschap in Utrecht bij componist-musicoloog Marius Flothuis en in New York bij pianist-musicoloog Charles Rosen. Hij schreef *Een meester zonder hamer* over Pierre Boulez (2016), en daarnaast boeken over onder meer Debussy, Stravinsky, klassieke componisten en de dood en Vestdijk en de muziek, en een proefschrift over Nederlandse muziek bij Nederlandse symfonieorkesten in de jaren 1945–2000.